

# Druga linija in jugoslovanska »tretja pot«: rojevanje nove umetniške prakse v času tržnega socializma (1965–1974)

## Abstract

### **The Second Line and the Yugoslavian “Third Way”: The Birth of New Art Practices in Market Socialism (1965–1974)**

The essay analyses the emergence of new art practices in Yugoslavia. Coined by art historian Ješa Denegri, the term “new art practices” refers to artistic currents evolving at the turn of the sixties, such as conceptual art, performance art, body art, poor art, video-art, and so on. The chief thesis of the essay is that the new art practices emerged due to class conflicts triggered by the phasing out of the planned market economy (1950–1963) and the emergence of market socialism (1965–1974). The paper suggests that new art practices should be understood as a result of the student protests in 1968 and the (largely unsuccessful) social movements that called for the emancipation of the Yugoslavian working class and opposed the turn to market socialism.

**Keywords:** new art practices, second line, neo avant-garde, workers’ self-management, planned market economy, market socialism, political economy

*Nikola Dedić is an associate professor of art history and aesthetics at the Faculty of Music, University of Arts in Belgrade. He has authored numerous books such as *Utopijski prostori umetnosti i teorije posle 1960* (2009), *Ka radikalnoj kritici ideologije: od socijalizma ka postsocijalizmu* (2009), and *Između dela i predmeta: Majkl Frid i Stenli Kavel između moderne i savremene umetnosti* (2017). He has co-edited *Savremena marksistička teorija umetnosti* (2016), and is the editor-in-chief of the journal *Art+Media*. In his research work, he deals with the history and theory of art in the second half of the 20th century, and focuses primarily on materialist theories of ideology, political economy and the philosophy of language*

## **Povzetek**

Esej podaja socioekonomsko analizo nastanka jugoslovanske nove umetniške prakse. Avtor pojma je umetnostni zgodovinar Ješa Denegri, uporabljal pa ga je za opis umetniških pojavov, ki so se pojavili na prehodu iz šestdesetih v sedemdeseta leta, kot so na primer konceptualna umetnost, performans, *body art*, revna umetnost, videoumetnost ipd. Osnovna teza eseja je, da je ta nova umetniška praksa nastala zaradi razrednih nasprotij, ki sta jih izzvala opuščanje plansko-tržnega gospodarstva (1950–1963) in prehod na tržni socializem (1965–1974). Avtor novo umetniško prakso razume kot proizvod študentskih protestov leta 1968 in ambivalentnih rezultatov, ki so jih prinesla družbena gibanja za emancipacijo jugoslovanskega delavskega razreda in opuščanje obrata k tržnemu socializmu.

**Ključne besede:** nova umetniška praksa, druga linija, neoavantgarda, samoupravljanje, plansko-tržno gospodarstvo, tržni socializem, politična ekonomija

*Nikola Dedić je izredni profesor umetnostne zgodovine in estetike na glasbeni fakulteti beogradske umetniške univerze. Je avtor več monografij: Utopijski prostori umetnosti i teorije posle 1960 (2009), Ka radikalnoj kritici ideologije: od socijalizma ka postsocijalizmu (2009) in Između dela i predmeta: Majkl Frid i Stenli Kavel između moderne i savremene umetnosti (2017). Je tudi sourednik dela Savremena marksistička teorija umetnosti (2016) ter glavni urednik znanstvene revije za umetnost in medijske študije Art+Media. Raziskovalno se ukvarja z zgodovino in teorijo umetnosti v drugi polovici 20. stoletja, pri čemer se osredinja na materialistične teorije ideologij, politične ekonomije in filozofije jezika.*

## **Fenomen *druge linije***

V umetnostnozgodovinski strokovni literaturi, ki se posveča kulturni in umetnostni zgodovini socialistične Jugoslavije, je malo teoretskih konceptov, ki bi pustili tako dolgotrajen in vseobsežen vpliv kot pojma *nove umetniške prakse* in *druge linije*. Njun avtor je jugoslovanski umetnostni zgodovinar Ješa Denegri, ki ju je uporabil že konec šestdesetih let prejšnjega stoletja, da bi z njuno pomočjo interpretiral velikanske spremembe v takratni umetnosti, ki so jih sprožili konceptualizem, *body art*, performans, videoumetnost, revna umetnost ipd. Denegrijev pristop izstopa v tem, da omenjene interpretacije niso nastale kot naknadna, retrospektivna historiografska in teoretska eksplikacija, temveč so bile ustvarjene vzporedno in sočasno z umetnostjo, ki jo opisujejo. Denegrijev pristop je enkratene samo zato, ker je pravočasno ovrednotil in historiziral določene umetniške fenomene, ki so odstopali od takrat dominantnih kulturnih kanonov, temveč tudi zato, ker je povratno vplival na samo umetniško prakso: redki so namreč umetnostni zgodovinarji in kritiki, za katere lahko rečemo, da so aktivno oblikovali določen kulturni prostor ter da bi bila umetnost tega prostora brez vpliva njihovih tez in idej drugačna. Denegri si je pojem

»nova umetniška praksa« po vsem sodeč izposodil pri francoski teoretičarki Catherine Millet (1976), da bi z njim opisal pojave v umetnosti po letu 1968, za katere »zaradi njihovega izrazito heterogenega značaja nikakor ni bilo teoretsko upravičljivo uporabljati ožji in problemsko povsem zamejen pojem *konceptualne umetnosti* (kot so včasih počeli na začetku tega obdobja)« (Denegri, 1996: 22). Beseda *nova* je sugerirala sklep, da gre za skupek inovativnih umetniških pojavov, ki so bistveno drugačni od dotedanjih pojavov predvsem t. i. zmernega modernizma, pa tudi informela, nove figuracije, neokonstruktivizma itd. Beseda *umetniška* je namigovala, da ne gre za izvenumetnost ali antiumentnost, beseda *praksa* pa je poudarjala, da so v središču teh pojavov procesi, operacije, izvedbe in dejanja, ne pa končni in zaključeni estetski objekti. Koncept druge linije je blizu novi umetniški praksi, je pa tudi do določene mere širši – avtor predlaga, da s tem pojmom poimenujemo:

sklop dejavnosti v sodobni umetnosti jugoslovanskega kulturnega prostora, dejavnosti, ki odstopajo ali se zavestno ločujejo od nekaterih tokov, ki so v tem okolju prevladujoči, da bi se nasproti temu vzpostavilo posebno področje, ki po osnovni definiciji teži k radikalizaciji pojma umetnosti in v skladu s tem k radikalizaciji umetniškega delovanja (Denegri, 1996).

Skratka, avtor s terminom druga linija zaobjame širok spekter umetniških pojavov, od medvojne avantgarde prek neoavantgarde do postmoderne, ki pa se oddaljujejo od tistega, kar so takrat označevali za zmerni modernizem. Drugo linijo lahko v še širšem smislu razumemo kot fluiden pojem, ki se nanaša na izredno heterogen skupek pojavov, ki jih danes prepoznavamo kot jugoslovansko »alternativo«, tako tisto v likovnih umetnostih kot tudi na področju filma, glasbe in celo mladinskih (kontra)kultur.

Skoraj vsi avtorji, ki se retrospektivno ukvarjajo s tolmačenjem Denegrijevih konceptov, poudarjajo poseben institucionalni okvir, znotraj katerega so pojavi, ki jih Denegri opisuje, sploh možni. Gre za niz študentskih kulturnih centrov, ki so jih po večjih mestih tedanje Jugoslavije začeli ustanavljati po študentskih nemirih leta 1968. Nova umetniška praksa je v Beogradu skoraj izključno vezana na delovanje beograjskega Študentskega kulturnega centra (SKC), ki je bil ustanovljen tik po umiritvi študentskih protestov. Ena od novejših študij izpostavlja, da je bila ustanovitev SKC del širših reform Univerze v Beogradu, ki so bile očitno posledica zahtev študentov po izboljšanju študentskega standarda: študentski domovi, v katerih so

potekale različne dejavnosti, so bili leta 1969 vključeni v delovno organizacijo »Studentski centar«, istega leta pa je bil ustanovljen tudi SKC (Jakovljević, 2019: 173). Večina avtorjev določeno ideološko simboliko prav tako prepozna v dejstvu, da je nova institucija dobila prostore v objektu na takratni Ulici maršala Tita v središču Beograda; v stavbi so bili še do nekaj let pred tem prostori udbe, še prej pa sta tam domovala Srbski častniški dom (do leta 1918) in jugoslovanska kraljeva vojska. Simbolika se nanaša na to, da je bila otvoritev SKC eden redkih otipljivih rezultatov študentskih nemirov ter da je bila umetnost, ki je tam nastajala in ki jo Denegri opisuje v besedilih tistega časa, svojevrstno nadaljevanje študentskih bojev »z drugimi sredstvi«. Jakovljević (2019: 174) tako poudarja:

Dunja Blažević, ki je vodila galerijo (1971–75), nato pa bila tudi direktorica SKC (1975–79), trdi, da je ta institucija zadržala in v sedemdeseta leta prenesla emancipacijske politične in umetniške ideale leta 1968, ter poudarja, da je bil prvi direktor SKC Petar Ignjatović eden od izpostavljenih vodij študentskih demonstracij.

Kljub temu pa ima večina avtorjev, ki se ukvarjajo z omenjeno problematiko, tudi takrat ko eksplicitno izpostavljajo problem razmerja med jugoslovanskim samoupravljanjem z njegovimi notranjimi nasprotji na eni strani ter umetnostjo, ki je nastajala okrog beograjskega SKC, na drugi, zelo malo povedati v zvezi z razmerjem med samoupravljanjem kot *obliko proizvodnje*, torej sistemom ustvarjanja, cirkulacije in distribucije vrednosti, ter novo umetniško prakso kot simbolično formacijo, ki temu sistemu ustreza. Zato je cilj tega besedila zaris skice prihodnje *kritike politične ekonomije* jugoslovanske kulture okrog leta 1968. Ne ukvarjamo se torej z umetnostnim trgom, temveč s položajem umetnosti v tržnem socializmu – oziroma, natančneje, v kulturnih implikacijah velike ekonomske reforme iz leta 1965. Ne glede na izsledke drugih raziskovalcev menimo, da je lahko umetnostni trg, tudi če je v umetnostnem sistemu SFRJ obstajal, igral zgolj obrobno vlogo. Glavni razlog za to je, da v Jugoslaviji in drugih socialističnih državah sektorji družbene reprodukcije (zdravstvo, izobraževanje, kultura, znanost itd.) nikoli niso bili odprti za tržne mehanizme. Trg je obstajal predvsem v industriji in storitvah, da bi se tako povečala njihova učinkovitost, celotnemu ekonomskemu sistemu pa naj bi prinašal »spontanost«, kakršne klasično plansko gospodarstvo nima.<sup>1</sup> Poleg tega je bilo v sektorjih družbene

<sup>1</sup> Na nekatera umetniška področja je trg lažje prodril – predvsem imamo v mislih filmsko in glasbeno področje. Kot pokaže Gal Kirn (2014: 118), je bila filmska produkcija pogosto na presečišču med federalnimi in republiški skladi ter skladi podjetij, ki so dobiček akumulirali

reprodukcije vse do konca šestdesetih let samoupravljanje razmeroma redke pojav. Konkretnejša institucionalizacija samoupravljanja na področjih znanosti, kulture in izobraževanja je bila implementirana z ustavo iz leta 1974. Naš cilj je torej analiza tega, kako je jugoslovanski prehod iz plansko-tržnega gospodarstva (1950–1963) v tržni socializem (1965–1974) prispeval k razvoju nove umetniške prakse.

## Od plansko-tržnega gospodarstva k tržnemu socializmu

Kot že dobro vemo, je bilo samoupravljanje v Jugoslaviji uvedeno kot posledica kritike t. i. etatističnega modela planskega gospodarstva (Brus, 1972; 1975; Samary, 1988; Schieruo, 1990; Suvin, 2016; Woodward, 1995). Glavna ločnica je v odnosu obeh sistemov do podružbljanja proizvodnih sredstev: tvorci sovjetskega sistema so proces podružbljanja poistovetili z zasegom buržoazne lastnine in njenim prenosom pod okrilje socialistične države (Brus, 1975: 32–62). To je statična predstava o podružbljanju: država z ekstenzivno nacionalizacijo postaja ekonomski monopolist, njena glavna mehanizma pri izvajanju tega monopola pa sta načrtovanje in pasivna vloga denarja. Država s tem prevzame vlogo lastnika proizvodnih sredstev, regulira tako razmerja znotraj podjetja kot odnos do delavcev, nadzira ves ekonomski presežek, vse izdelke in storitve, pa tudi pogoje, pod katerimi se izdelki kupujejo (cene so administrativno določene), in višino najemnin. V takšnem sistemu z razvejanim in zapletenim birokratskim aparatom država postaja sredstvo razredne vladavine: prihaja do zraščanja države in partije ter ustvarjanja partijskega monopola, ki ga nadzira vertikalno ločena elita na partijskem vrhu – birokracija. Bistvo jugoslovanskega modela pa je v tem, da podružbljanje proizvodnih sredstev ne gre v smeri državnega, temveč družbenega lastništva in da to dojemamo ne kot dejanje, temveč kot proces. Gre torej za dinamični koncept podružbljanja (ibid.: 63). Ta proces se sicer začne z vzpostavljanjem socialistične države po sovjetskem modelu, ki pa ni cilj, temveč zgolj sredstvo, da s preseganjem »zaostalosti« kot posledice neobstoja prvotne (socialistične) akumulacije ustvarimo prehod od države, ki upravlja v imenu proizvajalcev, v družbo, v kateri z neposredno proizvodnjo upravljajo proizvajalci. Z drugimi besedami, uvažanje samoupravljanja in opuščanje etatističnega modela naj bi pomenilo

---

prek bioskopske distribucije, tj. na trgu. Vendar je bilo takšno javno-zasebno partnerstvo slabo prenosljivo na druga umetniška področja, posebno na vizualne umetnosti.

prehod od tega, da si država prisvaja in redistribuira presežno vrednost, k temu, da delavci sami neposredno upravljajo s temi presežki (izginotje kapitala, kapitalskih odnosov in kapitalistične presežne vrednosti). Prehod s statičnega na dinamični koncept podružbljanja vključuje decentralizacijo ekonomskega odločanja z države na posamezna podjetja. Vse to do sredine šestdesetih let, natančneje, med letoma 1950 in 1963, ni prineslo opuščanja planskega gospodarstva, temveč njegovo dopolnjevanje s tržnimi mehanizmi, ki v etastičnem planskem gospodarstvu ne obstajajo. Naloga plansko reguliranega tržišča je bila ustvariti okolje, v katerem so centralni državni organi sprejemali izključno dolgoročne odločitve o hitrosti in smeri ekonomskega razvoja celotne družbe (strukturne investicije, alokacija virov, razvoj posameznih gospodarskih vej in regij ipd.), oziroma določali deleže pri prerazporeditvi dohodka (akumulacije). Sprejemanje kratkoročnih odločitev je bilo preneseno na nižje »podsisteme« (podjetja in samoupravne organizacije), da bi se povečala njihova učinkovitost in produktivnost. Z uvajanjem trga in aktivne vloge denarja (cene so določene tržno in ne administrativno) se je ustvarjal blagovni značaj povezav med neodvisnimi podjetji (ibid.: 76), socialistično gospodarstvo pa je bilo opredeljeno kot blagovno gospodarstvo prehodnega obdobja, v katerem glavno vlogo igra reguliran trg (vsi ekonomski akterji, vključno z državnimi načrtovalci, spremljajo tržne indekse, kot sta produktivnost in cena). Ker zasebno lastništvo proizvodnih sredstev ni obstajalo, cilj takšnega gospodarstva ni bila maksimizacija dobička, temveč prihodkov članov delovnega kolektiva (distribucija prihodka glede na delo) in preprečevanje nedela, pa tudi preprečitev arbitrarnega določanja prihodka, ki ga v etatizmu izvaja partijska birokracija brez kakršnekoli raziskave trga. Uvajanje družbene lastnine in nadzorovanega trga naj bi tako razbilo monopol enega kolektiva ali države in s pomočjo samoupravljanja izvedlo »depolitizacijo« ter »debirokratizacijo« centralnih ekonomskih odločitev (oziroma povezav med odločanjem v gospodarstvu in na ravni predstavniških političnih organov v občinah, republikah in federaciji). Tako naj bi imelo planiranje integrativno funkcijo na nacionalni ravni, plan pa naj bi izvajali samoupravni organi s široko udeležbo neposrednih proizvajalcev. Planiranje naj bi zajemalo zelo ozko področje, ukvarjalo naj bi se zlasti z alokacijo dela presežne vrednosti, da bi zagotovilo proporcionalnost celotnega sistema in preprečilo ekonomsko anarhijo, značilno za kapitalistične sisteme; del presežne vrednosti se v takšnem sistemu odvaja v osrednji investicijski sklad, del pa zadrži neposredni delovni kolektiv, torej podjetje, in ga namenja za plače delavcev ter za nadaljevanje proizvodnje.

Kljub temu je plansko-tržni samoupravni sistem vseboval protislovje, ki ga jugoslovanski družbi nikoli ni uspelo rešiti: državna birokracija je začela

(za socialistične države enkrat) proces lastnega samoukinjanja. Vendar pa ta proces kljub začetnemu vzpostavljanju delavskih svetov ni prinesel širokega demokratičnega odločanja delavcev (politična in ekonomska demokracija »od spodaj«), temveč prenašanje dela ekonomskih odločitev na managersko elito, t. i. tehnokracijo. Jugoslovanski model je, namesto da bi izvedel popolno demokratizacijo političnega sistema, ustvaril dve frakciji vladajočega razreda, ki z akumulacijo upravlja v imenu delavskega razreda: birokracijo v začetem, a nedokončanem procesu samoukinitve in novonastajajočo tehnokracijo. Ti frakciji sta imeli glede upravljanja in usmerjanja presežne vrednosti različne interese: birokracija je težila k centralizaciji in krepitvi planiranja (pogosto ne na ravni federacije, temveč posameznih republik), medtem ko se je tehnokracija nagibala k decentralizaciji in krepitvi trga s težnjo po popolni odpravi planiranja (popoln nadzor nad presežno vrednostjo na ravni posameznih podjetij in ukinitev zveznega investicijskega sklada). Razlika je bila v tem, da je birokracija svoj obstoj utemeljevala na organizaciji, nadzoru in upravljanju celotnega proizvodnega procesa – in s tem tudi kapitala (odtujene presežne vrednosti) – v celoti, medtem ko je tehnokracija svoj zgodovinski *raison d'être* iskala v posameznih, za sebe delujočih kapitalih (Bavčar, Kirn in Korsika, 1985: 77).

Ta zoperstavitev interesov birokracije in tehnokracije je do izraza še posebej prišla v šestdesetih letih, ko je bilo v nizu reform (ki so kulminirale v t. i. veliki gospodarski reformi iz leta 1965) ukinjeno plansko-tržno gospodarstvo in uveden t. i. tržni socializem, edinstven in ekskluzivno jugoslovanski model v vsej zgodovini ekonomij prehodnega obdobja. Gospodarska reforma je prinašala krepitev družbenega lastništva proizvodnih sredstev, a tudi popolno opuščanje vseh elementov planiranja prek investicijskih skladov. Deklarativni cilji reforme so bili povečanje delovne produktivnosti, vključevanje jugoslovanskega gospodarstva v mednarodno delitev dela, sprejemanje svetovnih standardov v proizvodnji in zmanjšanje vloge države (»debirokratizacija«) pri odločanju o delitvi dohodkov (tj. akumulacije). Kljub temu pa so bili razlogi globlji in razredno motivirani: potreba tehnokracije, da bi samostojno in brez vpletanja birokratske frakcije upravljala s presežno vrednostjo (pa četudi na ravni posameznih kapitalov). Preobrat k tržnemu socializmu in vzpon tehnokracije sta proizvedla notranjih razrednih protislovij samoupravljanja: z vidika kapitala (kot odtujene presežne vrednosti) je razvoj samoupravljanja uvedel samostojnost socialističnih podjetij oziroma institucionalni okvir za zagon partikularističnih eksistenc kapitala (ibid.: 80). Delitev dela v samoupravljanju na upravljavske (managerji) in proizvodne funkcije (delavci) torej ni povsem tehnične ali psihološke, temveč *razredne* narave. Gospodarska reforma iz šestdesetih let je

rezultat razrednega vzpona tehnokratske frakcije jugoslovanskega vladajočega razreda. Metode, s pomočjo katerih je bila ta reforma izvedena, podrobno popisuje Catherine Samary (Samary, 1988: 28–30). Gre za naslednje ukrepe:

1. *Ukinjanje investicijskih skladov* leta 1963. S tem so bila vsa zbrana sredstva prenesena na banke. Centralni organi federacije so lahko od takrat naprej ustanavljali samo sklade pomoči za nerazvita področja, s tem pa je bila akumulacija v celoti prenesena na posamezna podjetja in banke.

2. *Znižanje obdavčitve podjetij* (podjetja razpolagajo z večino lastne akumulacije). Znižani davki, ki gredo državi, so iz investicij povsem umaknjeni v proizvodnjo in namenjeni zgolj socialnim storitvam.

3. *Obnova bančnega sistema*. Banke v plansko-tržnem gospodarstvu niso imele ključne vloge pri financiranju proizvodnje – to je namreč potekalo prek skladov po razvojnem načelu: podpirali so tiste veje industrije, ki se same niso zmožne razviti toliko, kot družba potrebuje. Po drugi strani pa je bančni sektor v tržnem socializmu dobil ključno vlogo pri investiranju in financiranju proizvodnje, in sicer prek izdajanja kreditov v skladu s predvidevanjem prihodnjih bančnih dobičkov.

4. *Reforma cen in liberalizacija zunanje trgovine*. Domače cene so postale odvisne od gibanj na svetovnem tržišču, kar je izzvalo devalvacijo dinarja in nenehno kronično inflacijo.

5. *Odpiranje gospodarstva tujemu kapitalu*. Vstop na mednarodni kapitalistični trg je pomenil udeležbo v mednarodni konkurenci, to pa je izzvalo potrebo po uvozu tujih tehnologij, iskanju tujih kreditov ter ustanavljanju združenih podjetij z enako udeležbo domačega (51 %) in tujega kapitala. Jugoslovansko gospodarstvo je tako postalo svojevrsten hibrid kapitalističnega in socialističnega gospodarstva.

Posledice te transformacije so bile vidne skoraj takoj, vrh pa so dosegle do leta 1986. Povzamemo jih lahko takole: samoupravljanje bi moralo z debirokratizacijo in odmiranjem države kot posrednika med delavskim razredom in proizvodnimi sredstvi okrepiti delavsko odločanje, a je uvedba dereguliranega tržišča povzročila popolnoma nasproten učinek. Delavce je še dodatno oddaljila od ekonomskega odločanja, s tem pa tudi od glavnega cilja samoupravnega sistema: neposrednega prisvajanja presežne vrednosti oziroma razodtuitve in ukinitve kapitalskih odnosov. Delavci so bili tako v samoupravnem socializmu iz razreda, ki razpolaga z lastno presežno vrednostjo in s tem izvaja svoje dokončno odmiranje, preobraženi v standardne najemne delavce kot v kapitalističnem sistemu. Opaznejša simptoma te zaustavljene razodtuitve jugoslovanskega delavskega razreda sta bila nezaposlenost in splošno poslabšanje socialnega položaja delavcev v



drugi polovici šestdesetih let. Povečanje brezposelnosti je očiten rezultat gospodarske reforme, ki ga lahko pojasnimo z liberalizacijo ter vstopom Jugoslavije na mednarodne trge. Udeležba v mednarodni kapitalistični delitvi dela namreč prinaša potrebo po zmanjšanju cen proizvodov, za to pa je potrebno nenehno tehnološko nadgrajevanje proizvodnih procesov. To je bilo mogoče samo s pomočjo uvoza tujih tehnologij z zadolževanjem na mednarodnih kapitalskih trgih. Cilj tega je bilo povečanje organske sestave kapitala (povečanje konstantnega glede na variabilni kapital), kar nujno vodi v zmanjševanje števila delavcev in povečanje rezervne armade delovne sile. Kljub temu je bila Jugoslavija vsaj deklarativno socialistična država, zato podjetja delavcev niso mogla kar tako odpuščati. Paradoks tega obdobja je, da so se pravice zaposlenih delavcev povečevale, vse manj mladih pa je imelo priložnost za (prvo) zaposlitev. Razmere so se zaostriale s protesti leta 1968, v katerih so glavno vlogo odigrali ravno študenti. »Zahtevamo zmanjšanje brezposelnosti«; »Dovolj imamo korupcije«; »Dovolj nam je rdečih buržujev«; »Ogorčeni smo nad ogromnimi ekonomskimi in družbenimi razlikami«; »Hočemo službo«; »Delavci hirajo – birokrati pa uživajo« so samo nekateri od napisov na transparentih z beograjskih demonstracij. K vsemu temu je treba dodati padec produktivnosti, neenakomeren regionalni razvoj, inflacijo in rast zunanjega dolga.

Tako je bil konec šestdesetih let položaj birokracije ogrožen z dveh strani. Prvič, vzpon tehnokracije je ogrožal materialno osnovo razredne reprodukcije birokratske frakcije in samo vprašanje časa je bilo, kdaj bo tehnokracija postavila tudi politične zahteve. Drugič, naraščalo je nezadovoljstvo »od spodaj« (delavski razred in študenti), ki je – vsaj tako se je zdelo junija 1968 – grozilo, da bo pretreslo celoten sistem. Birokracija se je odzvala z nizom novih reform, ki jih nekateri avtorji označujejo kot prehod v »dogovorno samoupravljanje«, oziroma z nizom ukrepov, ki so kulminirali v novi ustavi leta 1974. Birokratska frakcija v odnosu do tehnokratske ni izvedla vrnitve na plansko-tržno gospodarstvo iz petdesetih let, temveč je šla v smeri krepitve politične in ekonomske avtonomije republik, svojega razrednega položaja pa ni utrdila z vračanjem k socialističnemu planiranju, temveč s popolnim nadzorom nad kreditno-monetarno politiko. V odnosu do delavcev in študentov je kombinirala represijo (zamenjava pobudnikov protestov, nadzor študentskega tiska, preganjanje na univerzi) z integracijo zahtev študentov in delavcev po več samoupravljanja »od spodaj« (ustanavljanje temeljnih organizacij združenega dela – TOZD) v jugoslovanski pravni sistem.

## Razredni boji v kulturi

Vrnimo se k vprašanju kulture. Očitno je bila ravno zgoraj opisana politika osnova za reformo univerze in posledično ustanavljanje institucij, kot je bil študentski kulturni center: po eni strani represija in zamenjave, po drugi pa institucionalizacija zahtev. Nekatero od teh procesov prepoznava Branislav Jakovljević: po koncu študentskih demonstracij, že na jesen 1968, so se vodstva fakultet odločila, da t. i. zborov študentov in delovnih ljudi ne bo več (čeprav formalno niso bili prepovedani). Naslednje leto sta se okrepila nadzor in pritisk na študentski tisk, predvsem na glasila *Student*, *Vidici* in *Susret*: Mestni odbor Zveze komunistov Srbije je objavil ostro kritiko urednikov teh glasil, čemur so sledile javne razprave o avtonomiji študentskega tiska. Skupščina Republike Srbije je leta 1970 izdala obvestilo za javnost, v katerem obsoja študentske publikacije, temu pa je sledila zamenjava urednikov *Studenta* in *Vidicov*, medtem ko je bilo glasilo *Susret* ukinjeno. Vladajoče strukture so imele podoben odnos do časopisa *Praxis*, ki so ga občasno napadale že pred tem. Darko Suvin (2016: 92–93) citira Vladimirja Bakarića, ki je leta 1968 ocenil, da *Praxis* »v mnogočem zrcali sodobno ameriško protikomunistično strujo«. Objava dveh člankov za številko 3–4 za leto 1972 je bila sodno prepovedana, Božidar Jakšić pa je bil zaradi članka, objavljenega leto dni prej, v katerem kritizira »birokratsko in policijsko mentaliteto KPJ«, obsojen na dve leti zapora »zaradi sovražne propagande«. Leta 1973 je po dolgih procesih osem profesorjev beograjske filozofske fakultete izgubilo službo, časopis *Praxis* pa je bil dokončno prepovedan leta 1975.

Po drugi strani je bil tako rekoč v istem času ustanovljen študentski kulturni center in kmalu je bila v njem postavljena prva razstava konceptualne umetnosti z naslovom *Drangularijum* (leta 1971). Zbrala se je neformalna skupina šestih umetnikov, ki je zasnovala in začela z letnimi razstavami nove umetniške prakse. Prva je bila *Aprilski susreti* (Aprilska srečanja), ciklus dogodkov, ki so potekali spomladi, na predvečer dneva študentov Univerze v Beogradu (4. april). Druga je bila jesenska pregledna razstava z naslovom *Oktobar* (Oktober), ki naj bi bila alternativa konservativnemu Oktobrskemu salonu (Jakovljević, 2019: 177). Kot kaže, je bila takratna logika birokracije, da je študentskemu gibanju bolje dati prostor v novih, za to ustanovljenih študentskih institucijah kot soočiti se s prelivanjem nezadovoljstva na ulice. Z drugimi besedami, študentsko gibanje je bilo tolerirano samo, dokler je delovalo kot mladinska (kontra)kultura, ostro pa je bilo kaznovano vsakič, ko se je pojavila nevarnost, da preraste v razredno ozaveščeno družbeno gibanje. Bistvo ukrepov birokratske frakcije v odnosu do študentov po letu

1968 je bila torej svojevrstna kulturalizacija politike oziroma prevajanje razrednega boja v sfero (kontra)kulture. Kako (ne)uspešen je bil ta pristop, priča tudi delo avtorjev nove umetniške prakse, ki so se razmeroma redko posluževali jezika odprtega razrednega boja. Kot je že tedaj opazil Ješa Denegri, nova umetniška praksa niti ni funkcionirala kot *antiumetnost* niti se ni, tako kot medvojne avantgarde, zavzemala za zlitje umetnosti in vsakodnevnega življenja, temveč je vztrajala pri širjenju umetniškega jezika in radikalizaciji umetniških postopkov (koncept razširjenih medijev, ki je bil prevzet kot programska osnova *Aprilskih srečanj*). Denegri to s preciznostjo prepozna in kot osnovo za opis nove umetnosti podaja distinkcijo, ki so jo ponavljali vsi poznejši umetnostni zgodovinarji, ki se ukvarjajo s tistim obdobjem: distinkcijo med t. i. zmernim modernizmom (tj. socialističnim estetizmom) in drugo linijo (oziroma novo umetniško prakso). Fokus družbenih antagonizmov iz obdobja okrog leta 1968 se s tem z razrednega boja med birokracijo/tehnokracijo in delavstvom (z dodatkom študentov) premakne h kulturnim bojem med »*mainstreamom*« in »*alternativo*«.

Pojem zmerni modernizem (oziroma socialistični estetizem) kot oznako za jugoslovanski umetniški »*mainstream*« je sicer prvi uporabil literarni teoretik Sveta Lukić, in to ravno v šestdesetih. V razpravi o vizualnih umetnostih ga je v svojih teoretizacijah beograjskega informela vpeljal umetnostni zgodovinar Lazar Trifunović, medtem ko je po zaslugi Ješe Denegrija postal standardni koncept za tolmačenje jugoslovanske umetnosti v omenjenem obdobju. Bistvo teh interpretacij je v trditvi, da je estetizem uradna ali vsaj poluradna meščanska umetnost, ki je zapustila svoje avantgardistične predpostavke in se vključila v splošni val akademizma. Estetizem je tako dovolj

»sodoben«, da lahko poteši splošni kompleks »odprtosti v svet«, dovolj tradicionalen – kot preoblikovana estetika intimizma četrtega desetletja –, da zadovolji novi meščanski okus, ki raste iz družbenega konformizma, in dovolj inerten, da se lahko vklaplja v mit srečne in enkratne skupnosti; imel je vse potrebno, da se zlije s politično projicirano podobo družbe (Trifunović, 1990).

Kljub temu pa je bilo po Trifunoviću in Denegriju o zmernem modernizmu bolj malo povedanega z vidika institucionalne analize umetnosti. V zvezi s tem je pomenljivo opažanje Rastka Močnika (2019); ta podaja vzporedno analizo ideoloških aparatov, ki so jih gradile družbe prehodnega obdobja (oziroma, kot jim pravi, »postkapitalistične« družbe), natančneje, ZSSR na

eni strani in Jugoslavija na drugi. Močnik poudarja, da je ena bistvenih razlik med oktobrsko in jugoslovansko revolucijo v tem, da je skušala Sovjetska zveza v dvajsetih letih prejšnjega stoletja (v obdobju NEP) proletarske ideološke aparate zgraditi, medtem ko je jugoslovanska revolucija prevzela že obstoječe, ki jih je nasledila po Kraljevini Jugoslaviji. Sovjetska zveza je ukini-la klasične umetniške akademije in ustvarila povsem nov sistem umetniške produkcije, ki je temeljil na svobodnih ateljejih eksperimentalnega značaja (*Svomas* kot »svobodni ateljeji«): v Vitebsku so ustanovili kolektiv UNOVIS (Utemeljitelji novega v umetnosti), v Moskvi je nastal INHUK (Inštitut za umetniško kulturo) in znotraj njega šola VHUTEMAS (Višje umetniško-tehnične delavnice). Jugoslavija je, nasprotno, takoj po osvoboditvi prevzela tradicionalni sistem umetniških akademij s celotnim in globoko atavističnim sistemom umetniškega izobraževanja vred. To je vplivalo na celoten univerzitetni sistem, na sistem nacionalnih akademij znanosti in umetnosti, kulturnih institucij ipd. – v Jugoslaviji so torej revolucionarne sile, za razliko od sovjetskih iz oktobrskega obdobja, uvajale *buržoazne* ideološke aparate. Razlogi, zaradi katerih je jugoslovanska revolucija prevzela atavistične institucije, specifične za buržoazne družbe (in, ko gre za umetniške in znanstvene akademije, institucije še iz časov absolutističnih monarhij), so kompleksni in zahtevajo posebno analizo, ki bi upoštevala tudi kulturno politiko najprej medvojne, zatem pa tudi povojne KPJ. Močnik navaja več možnih razlag za to protislovje: najprej gre za naravo narodnoosvobodilnega boja, ki se je bistveno razlikoval od oktobrske revolucije. Nacionalno vprašanje v Rusiji namreč ni bilo osrednjega pomena, temveč se je ponavadi zvajalo na vprašanje zavezništva med proletariatom in drugimi družbenimi skupinami v razrednem boju. Po drugi strani je bilo v Jugoslaviji nacionalno vprašanje kot vprašanje nacionalne osvoboditve cilj že same revolucije: jugoslovanska revolucija je bila sočasno razredna *in* nacionalna. Kulturni aparati – nacionalne akademije znanosti, nacionalne univerze, pa tudi umetniške akademije – naj bi odigrali osrednjo vlogo v tem procesu samoemancipacije jugoslovanskih narodov. Na to se navezuje tudi politika ljudske fronte iz medvojnega obdobja ter zlasti zaupanje, ki so ga množice in predvojna KPJ izkazovale do t. i. progresivnega izobraženstva. V vsakem primeru pa iz značaja jugoslovanske revolucije izhaja tudi spontana povezava med politično in ideološko (predvsem kulturno) birokracijo. Ta povezava je v neposrednem porevolucionarnem obdobju temeljila na težnji politične birokracije, da bi v navezi s t. i. progresivnim izobraženstvom odpravila nepismenost ter zgradila sodoben izobraževalni sistem, znanost, kulturne institucije ipd. (v tem kontekstu je treba razumeti ustanavljanje institucij za delavsko opismenjevanje, kot so bile ljudske univerze, in organizacij za

negovanje umetniškega amaterizma, od kulturno-umetniških društev do amaterskih kinoklubov, ki je potekalo v petdesetih letih). Kljub temu pa je ideološka/kulturna birokracija do šestdesetih let zaradi izrazitega širjenja različnih družbenih dejavnosti in izključevanja vse širših slojev prebivalstva iz blagovne (»tržne«) proizvodnje prerasla v srednji razred, tj. v nekakšen socialistični *srednji sloj* (Močnik, 2019).

Tako lahko analiziramo materialno utemeljitev zmerne modernizma kot specifično srednjerazrednega kulturnega fenomena. Začnimo pri razredni strukturi jugoslovanske družbe. Interes delavskega razreda (vključno s študenti kot prihodnjimi predvsem proizvodnimi delavci) je v nadzoru nad prihodki oziroma čim večji udeležbi pri političnem in ekonomskem odločanju, da bi tako odpravili odtujevanje presežne vrednosti in potencialno ukinili kapitalske odnose kot takšne (razodtujitev in prehod iz ekonomije prehodnega obdobja v komunizem). Interes tehnokracije je ravno nasproten – nadzor odtujene presežne vrednosti na ravni posameznih kapitalov. Interes politične birokracije je nadzor nad celotnim družbenim kapitalom, tj. družbeno akumulacijo v celoti, kar pomeni sočasni nadzor tako nad ekonomskimi kot političnimi oziroma ideološkimi aparati države. Interes kulturniškega (humanističnega) izobraženstva kot neproizvodnega sloja, izvzetega iz neposredne blagovne proizvodnje, pa je povezava s politično birokracijo, da bi sploh lahko razpolagalo vsaj z delom sredstev, namenjenih reprodukciji celotnega sistema. Iz tega je razvidno, da se srednji razred ni mogel umestiti kot opozicija vladajočemu birokratskemu razredu, saj je bila njegova reprodukcija precej odvisna od delovanja danega sistema odnosov (torej sistema, ki ga je ustvarila politična birokracija). Ta del prebivalstva je bil v primerjavi z delavskimi sloji razmeroma privilegirani zaradi svojega prispevka k vzdrževanju ureditve; zato je bila osnova njegove materialne, torej razredne reprodukcije ohranjanje privilegijev prek nadzora nad ideološkimi aparati države. V interesu ideološke birokracije je, da avtonomno razpolaga z družbeno pomembnimi, predvsem kulturnimi viri, ki jih poseduje, in da jih na osnovi tega (sčasoma) pretvori v druge oblike realnega ali simbolnega kapitala (na primer napredovanje iz ideološke birokracije v vrste politične birokracije oziroma napredovanje iz srednjega sloja v vladajoči razred). To je bilo mogoče samo na en način – z reprodukcijo *statusnih monopolov* ter z blokiranjem resnične razredne demokratizacije izobraževalnih in kulturnih institucij (ki so jo delno začele ljudske univerze in organizacije za zadovoljevanje kulturnih potreb delavskega razreda, kot so bili klubi za umetniški amaterizem). Zato je ideologija kulturniškega srednjega razreda malomeščanska predstava o *elitni* kulturi. In prav to je logika t. i. zmerne modernizma: v osnovi je tradicionalni akademizem, zatem

idealizacija visoko estetizirane formalistične umetnosti, oddaljene od življenjske prakse, in na koncu vztrajanje pri visokem poklicnem *métier* (ki je v ostrem nasprotju z umetniškim amaterizmom delavskih klubov). Zagovornik takšnega socialističnega estetizma je predvsem srednjerazredna »elita« – direktorji muzejev, vodje galerij, profesorji na umetniških akademijah ipd.

## K razširjenemu konceptu umetnosti

Razredni antagonizmi, značilni za obdobje jugoslovanskega eksperimenta s tržnim socializmom, torej določajo različne *umetniške postopke* zmernega modernizma kot socialističnega »mainstreama« na eni strani in nove umetniške prakse kot socialistične »alternative« na drugi. Ti umetniški postopki se zvajajo na opozicijo, ki jo potencira ravno Ješa Denegri: slikarski in kiparski *métier* vs. razširjeni mediji. Tradicionalni akademski *métier* je pravzaprav način, na katerega kulturniška elita kot del socialističnega srednjega razreda (ideološke birokracije) varuje svoje cehovske in statusne monopole ter omejuje dostop do institucionalnih sredstev, s katerimi razpolaga. Odpor do avantgardističnih eksperimentov in politizacije umetniškega jezika, odmaknjenost od vsakodnevnega življenja, akademski in umetniški elitizem, vse to je temelj materialne, razredne reprodukcije umetniškega in humanističnega izobraženstva kot samoupravnega *srednjega razreda*. Širitev umetniškega jezika in radikalizacija umetniških postopkov pri umetnikih nove umetniške prakse sta bili način, kako te statusne monopole postaviti pod vprašaj. V tem smislu je bila nova umetniška praksa svojevrstna »revolucija z drugimi sredstvi« oziroma nadaljevanje študentskega gibanja znotraj ideoloških aparatov takratne socialistične države. Nova umetnost se je kot takšna delno navezovala na že obstoječe institucije, ki so služile predvsem kulturnim potrebam jugoslovanskega delavskega razreda, zlasti na tiste, ki so gojile umetniški amaterizem. Med njimi so v petdesetih in šestdesetih letih postali izredno pomembni kinoklubi. Prvi so bili ustanovljeni v začetku petdesetih: leta 1952 je Društvo filmskih umetniških sodelavcev sprožilo pobudo za ustanovitev »servisa eksperimentalnega filma«, dokončen zagon pa so kinoklubi kot središča gojenja kinoamaterizma dobili po ustanovnem kongresu Zveze filmskih delavcev Jugoslavije. Prvi kinoklubi v Srbiji so bili ustanovljeni v Beogradu, Novem Sadu in Somborju. Najpomembnejši je bil Akademski kinoklub, ki je deloval v okviru Kulturnega doma študentsko mesto (ustanovljen leta 1958, leta 1976 preimenovan v Akademski filmski center), kjer je bil ustanovljen tudi Arhiv amaterskega in alternativnega

filma. Ta kinoklub je bil začetnik jugoslovanskega festivala alternativnega filma in videa. Povezava med umetniškim amaterizmom in novo umetniško prakso je razvidna že na ravni antiakademskega umetniškega pristopa: amaterski film je pomemben, ker je negiral linearno, literarno-gledališko dramaturgijo in mimetičen odnos do stvarnosti. Zato so v zvezi s tem v kontekstu problematike alternativnega neprofesionalnega filma pogosto uporabljali pojme, kot so »absolutni film«, »abstraktni film«, »čisti film«, »grafični film«, »totalni film«, »film kot film«, »konkretni film«, »eksperimentalni film«, »strukturalni film«, »personalni film«, »subverzivni film«, »razširjeni film« in končno »alternativni film« (Milošević, 2000: 126–137; Janevski, 2011; Buden in Žilnik, 2013). Podobno kot alternativni in amaterski film, kot pravilno ugotavlja Denegri, tudi nova umetniška praksa ni imela potrebe po izvajanju ideje antiurnosti, temveč si je prizadevala predvsem za razširitev in demokratizacijo prostora t. i. likovnih umetnosti. Osnova za to je dekonstrukcija akademskega oziroma zmerno modernističnega *métierja*.

K dekonstrukciji zmernega modernizma kot temelja nove umetniške prakse v sedemdesetih letih napotujejo tudi kritiški oziroma teoretski koncepti, ki so bili takrat v rabi za opis te umetnosti: dematerializacija umetniškega predmeta, govor umetnika v prvi osebi in razširjeni mediji. Prva dva pojma je znova najnatančneje razdelal Ješa Denegri. Koncept *dematerializacije* je prevzel iz ameriške kritike s konca šestdesetih let in analize ameriške neoavantgardne umetnosti, kot sta jo takrat podajala Lucy Lippard in John Chandler. Pojem implicira premik v domeni umetnosti z ročnega dela v smeri produkcije ideje, dogodka ali umetniškega performansa. L. Lippard je v ameriški umetnosti opazila težnjo, da si umetniki vse pogosteje določeno delo samo zamislijo, njegovo materialno realizacijo pa včasih prepuščajo obrtnikom, drugič pa se je sploh ne lotijo – kot da bi izgubljali interes za fizični razvoj dela, pri čemer atelje postane »soba za učenje«, ne pa za slikanje ali kiparjenje: »Takšna praksa kot da izziva globoko dematerializacijo umetnosti, zlasti umetnosti kot predmeta, in če bo še naprej prevladovala, se lahko zgodi, da predmet medtem zastara« (Lippard, 1976). S prakso dematerializacije objekta so povezani neoavantgardni pojavi, kot so revna umetnost (*arte povera*), *land art*, performans (ali *body art*), videoumetnost, konceptualna umetnost itd. *Umetnik v prvi osebi* je prav tako termin Ješe Denegrija in pomeni intervencije umetnikov, ki so prikrajšane za posredništvo materialnega objekta ali ki potekajo v obliki *happeninga*, videa, performansa, *body arta* ipd. V tem primeru je, kot kaže, Denegri prevzel koncept iz italijanske kritike iz tistega časa, predvsem od Renata Barillija. Ta je v svojih teoretizacijah neoavantgardnih gibanj poudarjal osebnost umetnika, oziroma, kot mu pravi, estetskega raziskovalca, ter njegovo fizično in psihično

osebo, v telesu in duhu. To je v nasprotju s tradicionalnim razumevanjem, ki daje prednost delu kot objektu ter zanemarja gestualne, ročne in fizične postopke, s pomočjo katerih se umetniško delovanje uresničuje (Barilli, 1976). S tem prehodom z umetniškega objekta na umetniško delovanje se zavrača zmernomodernistični (tj. estetistični) ideal avtonomije umetnosti in usmerja pozornost na kontekst, v katerem delo, akcija ali projekt dobi svoj pomen. Denegri prav tako vztraja pri telesni prisotnosti umetnika, in scenaciji dogodka v realnem prostoru in času, pogosto pred občinstvom, in obenem izpostavlja potrebo

umetnika po skrajno individualistični in subjektivistični manifestaciji posameznika, ki je po svojem življenjskem izboru in svojih političnih (anarhističnih, ekstremističnih, radikalističnih) opcijah nespravljivo zoperstavljen tako umetniškemu sistemu, v katerem vladajo zahteve trga, kot tudi celotnemu družbenemu sistemu, v katerem vladajo zahteve dominantnih ideologij (Denegri, 1996: 24).

Oba pojma, dematerializacija umetniškega predmeta in umetnik v prvi osebi, imata za referenčni okvir idejo o razširjenih medijih: fotografijo, film in video so sprva, zlasti v začetnih izvedbah nove umetnosti v sedemdesetih letih, uporabljali kot sredstvo beleženja in dokumentiranja umetniških akcij, pozneje pa so jih začeli dojemati kot avtonomna izrazna sredstva ter preizpraševali njihove lastnosti, meje in zmogljivosti.

Koncept *razširjenih medijev*, ki je postal programska osnova festivala *Aprilski susreti*, je sicer natančneje razdelala kustosinja Biljana Tomić. Svojo elaboracijo fenomena razširjenih medijev je kustosinja realizirala s sklicevanjem na teze iz takrat kultne knjige Gena Youngblooda *Expanded Cinema*. Gre za eno prvih teoretskih elaboracij fenomena videoumetnosti; Youngbloodov osnovni cilj je analiza različnih oblik filmskega ustvarjanja, ki v času množičnih medijev, televizije in takrat začetnih eksperimentov z novimi digitalnimi tehnologijami ne temelji več na načelih klasične filmske pripovedi, temveč na načelih računalniške kreativnosti, posebnih učinkov, digitalizacije, multi-medije, videa in holografije. Youngblood, podobno kot Marshall McLuhan, meni, da nova družba množičnih medijev in splošni tehnološki napredek sočasno pogojujeta tudi spremembo človeške zavesti. Razširjeni film naj bi bil intermedialni odraz te spremembe, ki jo prinaša novo tehnološko okolje oziroma vseobsežna kultura medijsko posredovane izmenjave podob. Forma razširjenega filma naj bi sočasno prispevala h končni simbiozi tako filma z drugimi umetnostmi kot umetnosti z vsakodnevnim življenjem:



medijsko ustvarjena resničnost (oziroma »intermedijske mreže« – *intermedia networks*) je zavzela mesto, ki ga je nekoč imela narava, in postala človekovo končno okolje. Youngblood tako opisuje pojem razširjenega filma:

Ko rečemo razširjeni film, s tem mislimo razširjeno zavest. [...] Nihče se ne more več specializirati na eno posamezno disciplino in iskreno upati, da bo lahko jasno izrazil podobo njenih odnosov v okolju. To drži zlasti za primer intermedialne mreže filma in televizije, ki zdaj deluje nič manj kot živčni sistem človeštva (Youngblood, 1970: 41).

Biljana Tomić skladno s tem razširjene medije razume kot obliko totalne in permanentne umetnosti. Zato je treba njeno elaboracijo pojma navesti v celoti (povzeto po Tomić, 1974, n. d.):

razširjeni medij – širitev umetniških jezikov

razširjeni medij – umetnost v funkciji umetnosti

razširjeni medij – k totalni umetnosti

1.1 Teze razširjenih medijev v osnovi vsebujejo idejo razširjenih jezikovnih možnosti izražanja v umetnostih, odvisno od sredstev in prostora realizacije oziroma od njene odprtosti do drugih področij umetniškega in duhovnega raziskovanja.

2.2 Pri opazovanju razširjenih medijev kot možnosti preizpraševanja umetnosti v smislu njene funkcije in projekcije na dogodke v svetu se vsiljuje odgovor, da današnji umetniški pojavi že s svojim nastankom problematizirajo same sebe in jih tako lahko pojasnimo samo s pomočjo pojmov umetnosti oziroma umetniških pojmov, ki jih nalaga čas.

3.3 Razširjeni mediji kot predpostavka totalne umetnosti širijo pomen določenega pojma ter ga uvajajo v nova področja izrazne in čutne komplementarnosti med umetnostmi, v nove forme obnašanja.

Na podlagi vsega povedanega lahko potegnemo določene sklepe o naravi jugoslovanske *druge linije* in *nove umetniške prakse* okrog leta 1968. Eno pogostih ugotovitev o naravi nove umetniške prakse v umetnostnozgodovinski literaturi je predstavil že Ješa Denegri, pogosto pa jo ponavljajo drugi razlagalci: o drugi liniji kot pravočasni recepciji takrat aktualnih in dominantnih globalnih umetniških tokov. To samo po sebi ni netočno – umetnost v Jugoslaviji je temeljila na podobnih oblikovnih načelih kot newyorška avantgarda; iz zahodne umetnosti so bili prevzeti tudi kritiški koncepti za opis te umetnosti, kot sta dematerializacija umetniškega objekta in razširjeni mediji. Ne nazadnje so obstajali tudi neposredni stiki med jugoslovanskimi in tujimi avtorji, ki so se vzpostavili tudi na številnih

gostovanjih na *Aprilskih srečanjih*. Kljub temu takšna ocena bistva težave ne povzema v celoti. Naša teza v tem eseju je, da sta teza o drugi liniji in pojav jugoslovanske nove umetniške prakse rezultat skrajno specifičnih notranjih protislovij jugoslovanskega samoupravljanja iz obdobja neuspelega eksperimenta s t. i. tržnim socializmom. Ta protislovja so bila v svojih temeljih razredna. Dosežki nove umetniške prakse kot proizvoda razrednih bojev v Jugoslaviji, izzvanih s prehodom s plansko-tržnega na tržni socializem, so ostali ambivalentni. Pojav nove umetniške prakse nas po eni strani usmerja k bistvenemu neuspehu protestov iz leta 1968 in k njihovi nezmožnosti od znotraj reformirati sistem v prid jugoslovanskega delavskega razreda: namesto demokratizacije jugoslovanskega sistema so študenti dobili kulturalizacijo svojih političnih zahtev. Po drugi strani pa je pojav nove umetniške prakse v resnici trajno spremenil jugoslovanski umetniški prostor: prvič je bil ustvarjen zares alternativen sistem umetnosti, nastal pa je ravno zahvaljujoč revoluciji leta 1968 oziroma protestom študentov in jugoslovanskega delavskega razreda proti tržnemu socializmu. S tem je bila ustvarjena infrastruktura za delovanje jugoslovanske alternative, ki je vztrajala vse do poznih osemdesetih let.

Prevod: Bojan Albahari

## Literatura

- Barilli, Renato (1976): Ponašanje. *Ideje* 6: 137–142.
- Bavčar, Igor, Srečo Kirn in Bojan Korsika (1985): *Kapital i rad u SFRJ*. Zagreb: Naše teme.
- Brus, Wlodzimierz (1972): *The Market in a Socialist Economy*. London and Boston: Routledge & Kegan Paul.
- Brus, Wlodzimierz (1975): *Socialist Ownership and Political Systems*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Buden, Boris in Želimir Žilnik (2013): *Uvod u prošlost*. Novi Sad: Centar za nove medije\_kuda.org.
- Denegri, Ješa (1989): Razlog za drugo liniju. V *Jugoslovenska dokumenta '89*, 13–20. Katalog razstave. Sarajevo: Galerija grada Sarajeva.
- Denegri, Ješa (1996): *Sedamdesete: teme srpske umetnosti*. Novi Sad: Svetovi.
- Jakovljević, Branislav (2019): *Umetnost odluke: performans i samoupravljanje u Jugoslaviji 1945–91*. Beograd: Orion Art.

- Janevski, Ana (2011): "We Cannot Promise to Do More than Experiment!" On Yugoslav Experimental Film and Cine Clubs in the 60s and 70s. *Surfing the Black - Yugoslav Black Wave: Cinema and Its Transgressive Moments*, G. Kirn, D. Sekulić in Ž. Testen (ur.), 46–77. Maastricht: Jan van Eyck Academie.
- Kirn, Gal (2014): A Few Notes on the History of Social Ownership in the Spheres of Culture and Film in Socialist Yugoslavia From the 1960s to the 1970s. *Etnološka tribina* 44(37): 109–123.
- Lippard, Lucy (1976): Dematerijalizacija umetnosti. *Ideje* 6: 107–120.
- Mije, Katrin (1976): Konceptualna umetnost kao semiotika umetnosti. *Polja* 156.
- Milošević, Miodrag (2000): Od filma ka videu. *Video umetnost u Srbiji. Prva knjiga*. Beograd: Centar za savremenu umetnost.
- Močnik, Rastko (2019): *Specifičnosti jugoslovenskog postkapitalizma*. Predavanje na Fakulteti za medije in komunikacije. Beograd, 14. december.
- Samary, Catherine (1988): *Plan, Market and Democracy. The Experience of the So-Called Socialist Countries*. Amsterdam: International Institute for Research and Education.
- Schierup, Carl-Ulrik (1990): *Migration, Socialism and the International Division of Labour: The Yugoslav Experience*. Averbury: Growing Publishing Company.
- Suin, Darko (2016): *Samo jednom se ljubi: radiografija SFR Jugoslavije*. Beograd: Rosa Luxemburg Stiftung.
- Tomić, Biljana (1974): Pretpostavka totalne umetnosti. V *Prošireni mediji*. Beograd: Studentski kulturni centar.
- Trifunović, Lazar (1990): *Studije, ogledi, kritike*. Beograd: Muzej savremene umetnosti.
- Trojak, Vanja (2015): *Ekonomska situacija u Jugoslaviji u drugoj polovici 1960-ih godina kao katalizator studentskih prosvjeda 1968*. Magistrsko delo. Zagreb: Filozofska fakulteta.
- Woodward, Susan L. (1995): *Socialist Unemployment. The Political Economy of Yugoslavia 1945–1990*. New Jersey: Princeton University Press.
- Youngblood, Gene (1970): *Expanded Cinema*. New York: P. Dutton & Co., Inc.